

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Sogni di parole. Sei poeti del Novecento italiano

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1668082> since 2018-05-13T15:52:28Z

*Publisher:*

Il Canneto Editore

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

testi e letture

- 1 -



©2018, Il Canneto Editore s.r.l.  
via di Canneto il Lungo 37/8, Genova  
[www.cannetoeditore.it](http://www.cannetoeditore.it)

Progetto grafico e art direction  
Roberta De Vecchis

Collana diretta da Luca Badini Confalonieri

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino

Comitato scientifico  
Giovanni Bardazzi (Université de Genève)  
Fabio Danelon (Università di Verona)  
Arnaldo di Benedetto (Università di Torino)  
Fabio Finotti (University of Pennsylvania)  
Franco Suitner (Università di Roma 3)  
Stefano Verdino (Università di Genova)

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

ISBN 978-88-99567-20-0

# SOGNI DI PAROLE

*sei poeti del Novecento italiano*

*a cura di Luca Badini Confalonieri*



il canneto editore

*Ringrazio sinceramente le autrici e gli autori dei contributi che compongono il volume, tutti veramente stimolanti. Per questo, forse, l'introduzione mi è venuta meno neutra di quanto si suole saggiamente fare. Valga come un'apertura alla discussione...*

*LBC*

*Introduzione*  
di Luca Badini Confalonieri

L'idea del titolo mi è stata suggerita da un passaggio del contributo di Stefano Verdino, in cui si evoca una lettera di Vittorio Coletti su Luzi “sognatore di parole” e poi l'immagine matissiana della danza, a indicare il movimento continuo della realtà e delle parole poetiche che, in forma sempre nuova, ad essa rimandano. Non è certo, quello di questa breve introduzione, il luogo di un approfondimento teorico sulla natura del linguaggio poetico, né è il caso, d'altra parte, di troppo estrapolare a partire da un'espressione suggestiva. Basti ripetere, con l'Antonio del *De oratore* di Cicerone tradotto e spiegato da par suo da Manzoni, che il poeta «parla quasi un cert'altro linguaggio» («Poetas quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere», *De orat.* II 14), e questo «perché ha cert'altre cose da dire» rispetto al linguaggio comune.<sup>1</sup>

Francesca Bernardini Napoletano si concentra, nel primo contributo del volume, su due poesie di Ungaretti, una del 1916 e l'altra del 1917, *Distacco* e *Allegria di naufragi*, per le quali analizza, attraverso, tra l'altro, le testimonianze notevoli di cartoline e lettere a Gherardo Marone e a Giovanni Papini, le varie fasi di composizione e il loro significato. Per la metafora dello specchio, la studiosa prende le distanze dal richiamo a Sbarbaro fatto da Ossola, sottolineando la diversità di concezione della vita propria ai due poeti. Mi viene da chiedermi, sempre riflettendo sull'immagine dello specchio e sul suo senso, se la lastra evocata in *Distacco* («lastra di deserto», che diventa poi, significativamente, «anima deserta») non faccia allusione alla lastra fotografica, all'ipersensibile registro sul quale si depositano le molteplici impressioni della vita.

Nel saggio che segue, Paolo Luparia propone una lettura di *Annientamento* (1916), ancora di Ungaretti, dove il poeta si identifica con il pulsare della vita universale per poi arrivare a una liberazione dai limiti di tempo e di luogo, a una felicità di annullamento. Le indicazioni critiche di Ossola e di Contini sono attentamente vagliate, ma per essere in più punti corrette, come nella

<sup>1</sup> Cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, testo a cura di S. De Laude, interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini a cura di F. Danelon, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, p. 39.

precisa identificazione, anche attraverso lo studio delle varianti della poesia, del “crespo” del v. 17, o del «tuffo / di spinalba» dei vv. 20-21. Sul verso 11 («M’ama non m’ama»), che Ossola dice incomprensibile senza un richiamo alla fine della prima strofa («di verde in verde / ho compiuto»), Luparia scrive: «Più che all’atto di *compitare*, “M’ama non m’ama” sembra (...) ricondurre a una condizione di innocenza, alla meraviglia e allo stupore infantili, mentre fa aleggiare una possibile reciprocità. Quel verso, di una levità giocosa, nella sua immaginabile reiterazione cantilenante e alterna, generata dall’incertezza, sottintende un quesito, posto in termini di disarmante ingenuità ma serio, come lo è, in fondo, ogni gioco. E il quesito che resta sospeso non può non alludere alla terza persona singolare, all’essere impersonale che l’io avverte come misteriosamente altro e pur “uguale” a sé: il prodigo “cuore” del v. 1». Mi pare in effetti che, propriamente, “M’ama non m’ama” sia da collegarsi ai primi due versi della poesia (“Il cuore ha prodigato le lucciole / s’è acceso e spento”), all’intermittenza della luce di quei piccoli coleotteri e al suo valore simbolico.

“Ombra” e “luce” sono i termini estremi evocati in una poesia di Montale del 1922: [*Non rifugiarti nell’ombra*]. Il brano è testimoniato, prima che nelle due edizioni degli *Ossi di seppia* (del 1925 e del 1928), da tre manoscritti, in cui è in seconda posizione in un trittico intitolato *Rottami* (preceduta da [*Merrigiare pallido e assorto*] e seguita da [*Ripenso il tuo sorriso*]). Giovanni Bardazzi ne presenta una lettura molto chiara e densa, metodologicamente esemplare. Dopo aver precisato la datazione dei testimoni della poesia e la sua posizione all’interno delle raccolte in cui l’autore l’ha inserita, il critico comincia con segnalare i legami (di immagini, lessico, nuclei tematici) che il testo ha con le poesie coeve o di poco precedenti. Nel paragrafo che segue, approfondisce il significato del nome “Rottami” dato inizialmente al trittico, e nel farlo indica tangenze con altri autori di testi in versi e in prosa, quali Sbarbaro o D’Annunzio (con questo secondo scrittore il rapporto di Montale appare singolarmente complesso, in un’alternanza tra distacco e accoglimento). Un’attenta analisi metrica del componimento è proposta nel terzo paragrafo, che segnala nuovi rapporti con D’Annunzio e con una poesia incontrata da Montale in una *Anthologie des poètes français contemporains* curata da Gérard Walch: *Midi* di Victor Margueritte. Segue un’analisi dettagliata del testo, nel succedersi delle sue quartine, che si sofferma quindi sull’imperativo negativo e poi sul paragone iniziale (proponendone convincentemente una nuova interpretazione) (vv. 1-4), sull’esortazione a uscire dal canneto per guardare, in pieno sole, «le forme / della vita che si sgretola» (vv. 5-8), sulle suggestioni letterarie

e pittoriche dei barbagli che appaiono, nella terza strofa, all'io e al tu in movimento nella canicola (vv. 9-12), sulla constatazione della quartina seguente che il cammino intrapreso contrasta col «gorgo senza fondo / del nulla» (vv. 13-16), sulla similitudine delle ultime due strofe e sulla "luce", infine, su cui la poesia si conclude (vv. 17-24). Il critico rinvia a Schopenhauer per illustrare come il sole sia collegato nella poesia ad una doppia e opposta funzione: quella di essere sorgente di calore rimanda alla volontà di vita che tormenta ogni essere, l'altra, quella di essere sorgente di luce, alla conoscenza intuitiva che genera letizia e serenità. Ma, conformemente a un'indicazione dello stesso Montale («no, non penso a una poesia filosofica, che diffonda idee. Chi ci pensa più? Il bisogno di un poeta è la ricerca di un verità puntuale, non di una verità generale»), Bardazzi sottolinea, in chiusura, come il poeta abbia trasformato la "verità generale" dei filosofemi di Schopenhauer in «verità puntuale, percepita attraverso i sensi e davanti a oggetti concreti, collocati nel luogo e nell'ora». Senz'altro. Resta però, a mio avviso, lecita la domanda sul rapporto tra poesia e filosofia. Fa il poeta affermazioni filosofiche senza obbligo di dimostrazione e di coerenza sistematica? Se nell'incontro con le verità puntuali di cui dà conto nella poesia (che punta però a presentarle come verità generali), il poeta, che è uomo di intelligenza e di cultura, va con un bagaglio di letture filosofiche, cosa ne risulta? In che misura la sua poesia è "ideologica"? E in che misura, invece, se accade, l'apertura della poesia alla realtà concreta riapre conoscitivamente l'interrogazione, aldilà dei filosofemi, sul senso di quest'ultima?

Due poesie della raccolta montaliana *Satura*, che esce in volume nel 1971, e in particolare dalla sua sezione *Satura II*, *L'angelo nero* e *Piove*, sono lette da Maria Borio, nel contributo che segue, in modo contrastivo, così da mettere in luce, spiega la critica, il funzionamento del sistema di "armoniche" che Montale intendeva realizzare con la sua raccolta. La lirica tragica e allegorica di *L'angelo nero* mostra una struttura composita che mescola i campi del sublime e dell'anti-sublime, la luce e il buio e in cui il tragico si rivela penetrato dall'ironia e il sublime dell'invocazione liturgica da una riflessione laica e razionale. Il componimento pare così a Maria Borio un esempio altissimo di allegoria lirica in rapporto a una riflessione sulla conoscenza e sull'esistenza nell'avvento della postmodernità, mutazione epocale a cui Montale guarderebbe da una quinta esterna, «acuto e disincantato testimone». *Piove*, di andamento prosastico, caratterizzata da un citazionismo caricaturale, usa l'ipotesto della *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio come una specie di lucido



attraverso cui osservare criticamente la realtà di oggi. In ogni strofa, caratterizzata dagli *incipit* anaforici, la visionarietà dell'*Angelo nero* si è abbassata a rilevamento visivo oggettivo di una realtà vuota e spesso degradata e alla riflessione sugli aspetti più tipici dell'episteme contemporanea. In questo contesto, il ricordo della moglie (Drusilla Tanzi, detta dal poeta "la Mosca"), morta nel 1963, nella terza e nell'ultima strofa, sottolinea, in modo insistito, la sua mancanza.

Viene da chiedersi come e quanto sia possibile, per il poeta inserito «in una mutazione epocale», guardare questa stessa mutazione «da una quinta esterna», dandone una «rappresentazione critica senza lasciarsi inglobare dalle sue dinamiche» o, come dice più avanti Maria Borio con altre parole, come riesca Montale a «tenere i fili di una specie di sinfonia postmoderna, che tuttavia resta al di qua rispetto al flusso integrale della postmodernità». Ma, soprattutto, ci si chiede quale sia il significato del progetto di lettura contrastivo delle due poesie, aldilà dell'affermazione generale che entrambe sono caratterizzate da una combinatoria di linguaggi e tematiche differenti, e cioè da quella natura composita che è suggerita dallo stesso significato etimologico del titolo della raccolta, *Satura*. Certo, come per ogni altro testo, il lettore è invitato a proseguire da sé nell'approfondimento e nella discussione puntuali. Per non fare che un esempio, Maria Borio annota i versi «sul ceffo / dei teologi in tuta / o paludati» (*Piove*, vv. 44-46) così: «gli operai e il clero (con evidente autocitazione dal "chierico rosso e nero" di *Piccolo testamento*)». Ma forse le cose possono essere un po' più complesse: con i "teologi in tuta" il poeta potrebbe magari alludere ai preti operai, riabilitati nel 1965 da Paolo VI, e sempre da Montale criticati (la nipote Bianca ricorda: «mal sopportava – e su questo eravamo molto in sintonia – i preti impegnati. Con il suo modo ironico prendeva in giro i sacerdoti in borghese o peggio i preti operai. Ma aveva sempre grande rispetto dei sacerdoti veri»);<sup>2</sup> E comunque, se non si trattasse di preti operai ma di operai "laici", si dovrebbe pensare che, in quanto "chierici rossi" e, in ogni modo, "teologi", sia qui questione, allora, per il laico Montale, di "operai comunisti".

Una considerazione sarebbe poi da fare su quello strano termine di "armoniche" che compare fin dal titolo del contributo. La giustificazione dell'uso è, indubabilmente, in due interviste che lo stesso Montale, nel 1971, rilascia proprio a proposito di *Satura*.<sup>3</sup> Sennonché non è ben chiaro a che cosa

<sup>2</sup> P. Bergamini, *Intervista. Parla la nipote prediletta di Montale: inseguendo le Occasioni di Dio*, «Avvenire», 11 novembre 2014.

<sup>3</sup> A Mario Miccinesi lo scrittore dichiarava che il suo scopo era una scrittura basata su una "costel-

il poeta si riferisca. Escludendo che parli di armoniche a bocca, o anche delle correnti o tensioni sinusoidali determinate da carichi elettrici non lineari collegati al sistema di distribuzione di potenza, si potrebbe pensare alle onde armoniche dell'analisi matematica o alle frequenze armoniche della fisica. Probabilmente però Montale pensa in realtà alla musica e agli armonici, una successione di suoni le cui frequenze sono multiple di una nota di base, chiamata fondamentale. Del resto, usando più correttamente il maschile, lo stesso Montale li aveva evocati nel 1955, parlando della Callas interprete di *Norma* («dotata di armonici che tengono dell'arte violinistica»<sup>4</sup>) e nel 1961, in una celebre lettera a Glauco Cambon («tu hai estratto dalla mia poesia quelli che in termini musicali sarebbero gli armonici, i suoni complementari»<sup>5</sup>). Se è così, l'indicazione che si potrebbe trarne è la necessità di mantenere un vigile distacco critico rispetto alle dichiarazioni d'autore.<sup>6</sup>

Tre brani, uno per ognuno degli ultimi libri pubblicati da Mario Luzi (rispettivamente nel 1994, 1999 e 2004), fanno oggetto della lettura di Stefano Verdino, che sottolinea subito le caratteristiche costanti e le tappe principali del lunghissimo e quanto mai fertile itinerario del poeta toscano per poi indicare, nei tre testi, la «particolare curvatura del soggetto» parlante, nel primo l'«Estudiant», uno studente di teologia che rimugina sul senso dell'uomo nella storia ([*L'uomo – o l'ombra*]), nel secondo un diverso e fittizio *alter ego* del poeta, Lorenzo Malagugini, che evoca la sua città e ne prende congedo ([*Città tutta battuta*]), nel terzo infine «l'estremo principiante», che osserva e s'interroga sul destino di una formica e della sua specie ([*Andavea*]). Verdino rileva alcuni aspetti formali, come il carattere volutamente sbizzato di questi brani, che appare dalla frattura sintattica al centro dei primi due e dai puntini di sospensione e dall'*incipit* prolettico del terzo. Con la prolessi, il critico indica anche il cardine stilistico della pronominalità: «la danza di “lei”, “me”, “li” allude al “gran crogiuolo delle trasformazioni” in cui tutto viene a cadere, dalla formica al poeta, da Firenze alla storia dell'uomo». E qui compare, ancora, il grande tema della luce, evocato in modi diversi in alcuni testi prima incontrati, di Ungaretti e di Montale. Una luce che “elimina” «senza miseri-

lazione di armoniche” (cfr. E. Montale, *Il secondo mestiere: arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1997, pp. 1702-1703). Nello stesso anno, diceva a Maria Corti che la sua nuova poesia «si arricchisce molto di armoniche e le distribuisce nel corpo della composizione» (ibid., p. 1699).

<sup>4</sup> Cfr. E. Montale, *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981, p. 169 (poi in Id., *Il secondo mestiere*, cit.).

<sup>5</sup> Cfr. Id., *Il secondo mestiere*, cit., p. 1497.

<sup>6</sup> Sulle imprecisioni del Montale scrittore di cose musicali cfr. peraltro M. Bortolotto, *Il lungo viaggio tra le note di Eugenio Montale*, in «La Repubblica», 23 ottobre 1996.

cordia» i connotati del singolo io e della storia umana e che si pone come esito di tutto, come *omega* finale.

Per la formica di [*Andava*], e soprattutto per quel «andava / nella sua andatura», di tono pleonastico e quasi tautologico, mi vengono in mente le analoghe formule del libro della *Genesi* (1 11-12, 21, 24: si tratta del momento della creazione degli alberi, che fanno frutti con il seme, «ciascuno secondo la sua specie»; di quella dei pesci e animali acquatici e degli uccelli, «ciascuno secondo la sua specie»; degli esseri viventi sulla terra, «ciascuno secondo la sua specie»; la formula si ripeterà per gli animali che Noè introduce nell'arca prima del diluvio: cfr. *Gen.* 6 20 e 7 14). Se il rinvio biblico è corretto, potremmo interrogarci se il testo insista davvero sull'eliminazione dell'identità, come suggerisce Verdino, o non piuttosto, con attenzione creaturale, sull'identità precisa, se non di ogni essere vivente, di ogni sua specie (del resto l'eventuale sostituzione della formica, cui il brano accenna, è solo da parte di un'altra formica "vicaria").

Credo che la filigrana biblica sia in realtà fondamentale per tutti e tre i testi analizzati. Biblica e classica, per il primo, perché c'è naturalmente in esso eco anche dell'oraziano «pulvis et umbra sumus» (*Carmina* IV 7), dall'"ombra" del verso iniziale al "polverio" del v. 13. Ma allo statuto di polvere, proprio all'uomo, alludeva ripetutamente l'Antico Testamento, da *Gen.* 3 19 («polvere tu sei e in polvere ritornerai!») al Salmo 103 13-18, dove si dice che «il Signore... ricorda che noi siamo polvere», si evoca il "fiore di campo" che «se un vento lo investe non è più», per poi concludere, però: «Ma l'amore del Signore è da sempre, per sempre su quelli che lo temono»<sup>7</sup>), in un itinerario dove è evocata l'eliminazione totale ma anche, a contrasto, la speranza della salvezza. A parte forse il rinvio alla parabola dell'erba buona e della zizzania (*Mt.* 13 24-30), è senz'altro paolino, mi pare, l'"enigma" del v. 18, che descrive i limiti della conoscenza terrena (*1Cor.* 13 12: «Vus nunc per speculum in ænigmatē: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut cognitus sum»)<sup>8</sup>. Anche qui (v. 19) si ricorda, tra l'altro, la "specie": «si perde nell'enigma / della sua specie l'uomo». La "luce" dell'ultimo verso elimina uomo ed ombra nella loro incerta esistenza terrena, ma per dare all'uomo un'esistenza diversa. Non solo di fredda luce si tratta, ma di una "vampa" che con la luce evoca il calore.

<sup>7</sup> Le citazioni, qui e in seguito, sono sempre dalla trad. CEI 2008.

<sup>8</sup> Ho riportato il testo della Vulgata per l'espressione «in ænigmatē». CEI 2008 traduce: «Adesso noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora invece vedremo faccia a faccia. Adesso conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto».

Il secondo testo meglio chiarisce e precisa questa evocazione con l'immagine del "crogiolo" (v. 15), che è del libro della Sapienza (*Sap.* 3 6: «li ha saggiati come oro nel crogiuolo e li ha graditi come l'offerta di un olocausto»), ma a cui allude poi anche la prima lettera di Pietro (*1Pt.* 1 6-7). Qui l'immagine della fiamma torna con il "divampa" dell'ultimo verso. Il "gran crogiolo" pare "senza misericordia" ma ("eppure") un'"alchimia celeste" (il crogiolo rimanda anche al lavoro degli alchimisti) tramuta la sofferenza in gioia; aldilà della cenere, del letame, dell'io corporeo, dell'ombra, compare la luce pura del nome: Fiorenza, e forse addirittura, in filigrana, il culmine dell'itinerario dantesco, l'incontro con Cristo (*Par.* XXXIII 7-9: «Nel ventre tuo si raccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore»).

In termini diversi affronta la morte e la speranza di sopravvivenza il testo di Sereni di cui ci dà lettura Georgia Fioroni, *La speranza*, un brano del 1962 pubblicato nel 1963 (in due sedi diverse), nel 1964 e poi in *Gli strumenti umani* del 1965. La studiosa indica con precisione i dati relativi alle varie pubblicazioni, il contesto significativo della sezione conclusiva de *Gli strumenti umani* (dal titolo *Apparizioni o incontri*) in cui il brano è inserito, il tono ambiguo tra sogno e realtà che gli è proprio, la conformazione dei periodi e l'uso della punteggiatura, le caratteristiche metriche e stilistiche, per poi procedere a un commento puntuale organizzato su ognuno dei quattro periodi che scandiscono il testo. Così, per i primi dieci versi, Fioroni evoca anche, a un certo punto, dei referti extratestuali, ovvero due testimonianze d'autore, del 1963 e del 1967, sul fatto che lo spunto al brano venne da un appuntamento del poeta con amici a Melide, nel Canton Ticino, la sera del 28 aprile 1962, dopo l'assegnazione, nel pomeriggio, a Campione d'Italia, del premio "La libera stampa" a Nelo Risi. Ma se i referti permettono di chiarire il sintagma relativo alle «sagome e targhe straniere» del v. 8, la studiosa invita poi ad andare oltre al dato extratestuale, sottolineando come spesso, in particolare in questa sezione de *Gli strumenti umani*, il "paese" (qui evocato al v. 7) e l'ora vespertina diventino luogo e tempo eletti per l'incontro con le ombre. Costituirebbe indizio o presagio di questo incontro anche la «mesta buriana di piante e siepi» del v. 6. Lo stilema sereniano del "ma" introduce il secondo periodo del testo (vv. 11-22), che suggerisce, dice Fioroni, «una zona intermedia fra terra e cielo (fra realtà e sogno)», dove alcuni indizi sembrerebbero già annunciare la presenza, accanto a nomi riconoscibili, degli "andati via" della chiusa (v. 25). Nel terzo periodo, di un verso, in iterazione variata dell'incipit del brano, il poeta sembra voler rassicurare e rassicurarsi, ma la perentorietà

è in realtà solo provvisoria, «contiene in sé i germi di una rassegnazione, di un cedimento, ma anche di una rinnovata lucidità». La parte conclusiva del componimento (vv. 24-28), infine, «si apre (quasi in termini di abbandono) a una visione più intima e paradossalmente più autentica», ampliando il “convivio” «non solo a ‘quasi’ tutti ‘i volti della mia vita’, ma anche agli ‘andati via’». Una “visione”, quella del “convivio” fra morti e vivi, che sarebbe della stessa natura di quelle “scintille”, di cui parlava W.C. Williams tradotto da Sereni, senza le quali «è impossibile la vita, tutta un’intera / vita».

Si noti però che il termine “convivio” non si trova in questo testo di Sereni, anche se è indubbio *leitmotiv* della sua opera. Forse la grande dovizia dei dati presentati e dei rimandi ad altri testi di Sereni, e, si direbbe quasi, un eccesso di prudenza, tolgono qualcosa alla restituzione in chiarezza del testo in presenza. Che appare, al di là dei quattro periodi che lo costituiscono, diviso in tre parti: vv. 1-10; 11-23; 24-28, le prime due incorniciate dalla ripetizione a chiasmo «Non era un sogno, vi dico» (v. 1) e «Vi dico che non era un sogno» (v. 23). Se la prima parte evoca una realtà poco rassicurante e quasi da incubo, con un’accentuazione ripetuta di sentimenti di inquietudine, affanno, estraneità (i vv. 9 e 10 non credo descrivano, come suggerisce Fioroni, «profili umani ansiosi, turbati dall’“affanno di un ritardo” o da “un temuto malinteso”»; penso che l’affanno e il timore siano di chi guarda e vede «un paese che sfila all’infinito / con sagome e targhe straniere» e si chiede se è arrivato troppo tardi o se ha capito male il luogo e l’ora dell’appuntamento), la seconda segnala invece, all’opposto, la presenza di sagome e targhe familiari, di nomi conosciuti, e infine, soprattutto, di Maurizio “vivo”. Ma la svolta, lo snodo più importante, si ha poi nella terza parte, che insiste ancora sulla familiarità («tutti, o quasi, i volti della mia vita»), ma unendo, ai volti degli amici indicati nella seconda parte e di «altri che già erano in vista / lì», «quelli degli andati via». Questa evocazione dei morti accanto ai vivi è il vero punto d’arrivo del componimento. Nel tragitto, cioè nelle due parti precedenti, alcuni presagi preparano la conclusione. La “mesta buriana” del v. 6, intanto: se la buriana rinvia a un temporale di breve durata, tipico dell’instabilità primaverile, “mesta” rinvia al tempo dei morti, e le «piante e siepi» sembrano più cimiteriali che primaverili. Fioroni molto opportunamente rinvia allora ad altri testi della sezione conclusiva de *Gli strumenti umani* in cui l’animarsi delle piante si fa «indizio o presagio della manifestazione dei defunti», ed evoca la probabile ascendenza dantesca del sintagma, pensando alla «mesta / selva» di *Inf.* XIII 106-107. Nella seconda parte del testo lo stesso poeta parla di “primi indizi”,

ma a noi qui interessa non solo il fatto che vengano incontro «sagome e targhe familiari», ma soprattutto il modo parziale e non completamente disvelato del loro primo apparire: «facce, a mezzo, a mezz'aria tra certi parapetti / tenere buffe zitte nel po' di luce che restava». Se il totale disvelamento ne rivelerà nel seguito i nomi (pure accennati con vaghezza e riserbo), la modalità della prima apparizione pare proprio un indizio o un presagio dell'epifania che costituirà il cuore dell'ultima parte del brano.

La morte è evocata fin dal titolo nel contributo che Sabrina Stroppa dedica a *L'anguilla del Reno* del poeta ticinese Fabio Pusterla, un testo uscito nel 1989 nella raccolta *Bocksten*<sup>9</sup> e occasionato dalla catastrofe ecologica di Schweizerhalle<sup>10</sup> del novembre 1986 quando, in seguito a un incendio della locale fabbrica di prodotti chimici della Sandoz, il Reno rimase gravemente contaminato, con ecatombe di pesci. Stroppa ne indica subito il rinvio all'*Anguilla* di Montale (un celebre testo del 1948, compreso nella raccolta *La bufera ed altro*, del 1956), evidente fin dal nesso tra il titolo e il “sorella” del primo verso (che risponde alla domanda finale del testo di Montale, vv. 29-30: «puoi tu / non crederla sorella?»), e poi ancora dai richiami al “Baltico” (citato da Pusterla al v. 12 e da Montale al v. 2) e alla “sirena” (presente al v. 11 del testo di Pusterla e al v. 1 di quello di Montale).

Il montalismo di Pusterla, basato non solo sulle opere del poeta genovese ma anche sulle letture critiche che ne sono state fatte, come l'analisi degli impasti fonetici compiuta da Giorgio Orelli, è stato oggetto di studi importanti, tra gli altri, di Pietro Benzoni e di Pietro De Marchi, che insistono rispettivamente sugli accertamenti fonici e sull'evidenziazione degli snodi sintattici. Sabrina Stroppa, nel richiamarli, fa alcune precisazioni e aggiunte, e conclude sulla sintassi continua come “funzione perfetta” della “resistenza” dell'anguilla. E questo pesce come emblema di “resistenza disperata” ritorna in effetti in molti testi di Pusterla, anche più recenti (come nella raccolta *Argéman*, del 2014). D'altra parte, la resistenza è la qualità principe dell'anguilla anche in una poesia di Orelli, *Le anguille del Reno*, uscita nella raccolta *Spiracoli* proprio nel 1989, lo stesso anno della pubblicazione di *Bocksten*. Un testo in cui il plurale («Le anguille») segnala però una trasformazione del pesce da emblema a oggetto, da individuo esemplare a collettività indistinta.

Tra i montalismi di Pusterla, Stroppa segnala poi, sempre con riferimenti alla critica relativa, l'attenzione a una fauna semplice di animali vittime

<sup>9</sup> Il titolo della raccolta rinvia all'uomo di Bocksten, un corpo di uomo presumibilmente del XIV secolo ritrovato in Svezia negli anni Trenta del Novecento.

<sup>10</sup> In Svizzera, alle porte di Basilea.

della violenza del mondo umano: il piccione di *Sabato a Sintra*, il dronte dell'*Epilogo* della prima raccolta, *Concessione all'inverno* (1985), il germano del venerdì della *Settimana dell'ombra*, nell'ultimo libro, *Argéman*, travolto da un'auto in corsa e lasciato esanime sull'asfalto. Accanto a queste vittime, Pusterla registra le tracce, violente, del passaggio di una umanità di cui non viene mai inquadrato il volto. Così, nel nostro testo, sono indicate le "sirene bitonali" (v. 11) e le luci che "frugano" (cfr. v. 9), e al lessico equoreo e terrestre de *Languilla* di Montale subentrano i termini chimici, come gli "scoli d'atrazina" del v. 2.

Se *Languilla del Reno* è stata finora considerata dalla critica come pezzo a sé stante, come filiazione esemplare, ma isolata, del testo madre montaliano, Sabrina Stroppa intende invece approfondirne il significato considerando anche la struttura che la contiene, il volume *Bocksten*. Se *Il dronte* sopra ricordato costituiva da solo, come si è detto, l'*Epilogo* di *Concessione all'inverno*, *Languilla del Reno* si situa nella complessa chiusa di *Bocksten*, sviluppata in quattro brani, e dal titolo complessivo *Una pianura e tre poesie sull'acqua* (*Languilla* si trova in penultima posizione, seguita dal breve *Da un ponte*). Stroppa mette in rapporto questa chiusa con la separazione dei continenti e la costituzione dello stretto di Bering evocati nella seconda poesia della raccolta: se lì si parlava di lacerazione e incomunicabilità, figure della morte, e in particolare della morte del padre, oggetto di tutta la prima sezione del libro, qui si evoca una pur minima "utopia" da opporre «alla paura di tutti» (sono i versi finali del nostro *Languilla del Reno*), un ponte su un minuscolo ruscello dal quale, pur tra residui di morte, sia possibile scorgere «un grumo d'allegria» (*Da un ponte*).

Due testi di Andrea Zanzotto, *Futuri semplici – o anteriori?*, del 1975-77, uscito nella raccolta *Fosfeni* (1983), e un haiku del 1984, scritto dal poeta in inglese e da lui stesso poi tradotto in italiano, che inizia, nel testo inglese, «The bough caresses», e si legge nella raccolta *Haiku for a Season / Haiku per una stagione* (2012), fanno l'oggetto della lettura che chiude il volume. Gabriella Addivinola inizia con l'evocare, attraverso citazioni non sempre perspicue di testi saggistici di Zanzotto, il nesso, fondamentale per comprendere la sua scrittura, tra luogo, lingua e tempo. Dopo aver rilevato, negli anni Settanta e negli anni Ottanta del Novecento, un momento traumatico di devastazioni ambientali che hanno intaccato anche i segni del tempo e della storia e la lingua che dell'esperienza dell'uomo si fa manifestazione, Zanzotto affida alla poesia il compito di tentare ostinatamente di ricreare, attraverso il linguaggio,

«il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”».

Il primo testo, *Futuri semplici – o anteriori?*, inizia con l’evocazione del *logos*, inteso – è lo stesso Zanzotto che così ne parla nella *Nota ai testi di Fosfeni* – come «ogni forza insistente e benigna di raccordo, comunicazione, interlegame che attraversa le realtà le fantasie le parole, e tende anche a “donarle”, a metterle in rapporto con un fondamento (?)». Addivinola, dopo aver sottolineato qualche elemento macrostrutturale del testo, come l’andamento anaforico e spesso allitterante, l’incalzante ripetizione di negazioni, l’insistere sull’area semantica della negazione e dell’annullamento, dice che la poesia sembra descrivere la parabola discendente del *logos*, modellata sulla passione di Cristo (*Logos* nel vangelo di Giovanni). Il segno grafico del diapason confermerebbe la funzione del *logos* di portare armonia nella realtà. Si tratta, occorre insistere, di un *logos* abbassato, “umiliato” (con questo termine si chiude il componimento) e al tempo stesso “veniente” (a un *logos* ‘*erchomenos*’, ‘veniente’, con ripresa della terminologia neotestamentaria relativa al Messia, fa esplicita allusione Zanzotto in altri suoi testi), segnato da un “già” e da un “non ancora”.

Ricordato come gli haiku testimonino, per Zanzotto, nella loro minimalità, un’«attiva residualità sopravvivenza entro una crisi», Addivinola indica, in [*The bough caresses*], tre “nuclei tematici”: la natura, il tempo e la voce del poeta. Naturalmente, alla primavera è associato il tempo futuro e all’autunno il passato remoto. Quanto alla voce del poeta, l’onomatopea «sh-shining tics» in inglese, resa in italiano con la sinestesia «balbettii lucenti», alluderebbe a una parola minimale che cerca di esprimere realtà in formazione, appunto il già (“far” / “remoti”) e “non ancora” (“future” / “futuri”), proprio del *logos* *erchomenos*. In questo senso sarebbe importante, per Zanzotto, la lezione di Ungaretti, il cui linguaggio, «all’orlo dell’afasia» (è sempre Zanzotto a parlare), si fa «balbettamento di parola comune e insieme scansione lapidaria e pura».

Si è detto che le citazioni dai testi saggistici di Zanzotto non sono sempre perspicue. Va precisato che Zanzotto, nelle sue prose di riflessione, è in realtà molto chiaro e affabile: è, mi pare, il modo decontestualizzato e scorciato di proporre qui alcuni estratti che non giova sempre alla comprensione.<sup>11</sup> Più in generale, la ricchezza di riferimenti, a scritti in prosa di Zanzotto e alla critica, non appare sempre chiaramente finalizzata alla lettura dei due brani

<sup>11</sup> Un solo esempio: la frase “E va poi chissà che altro”, al termine di una citazione relativa al *logos*, a p. 117, così come è presentata è incomprensibile. Ma lo è perché è stato soppresso l’incipit della frase che la precede (“Sotto il nome di *logos* va qui ogni forza insistente...”).



poetici, che resta solo abbozzata. Niente (o quasi) ci è detto, intanto, delle due raccolte in cui le poesie sono inserite. Che vorrebbe dire, per la prima, non solo informare della “pseudo-trilogia”, come la definisce l'autore stesso, costituita da *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), in cui *Fosfeni*, da cui è tratto il brano, si inserisce, e sul suo senso, ma in particolare indicare il contesto significante che *Fosfeni* fornisce alla comprensione del brano. I curatori del “Meridiano” delle *Poesie e prose scelte*, nella nota relativa a questo testo (ampiamente riutilizzata, ma senza espliciti rinvii, dalla studiosa), non a caso iniziano dicendo che la domanda del titolo è «introdotta dal ponderoso dispiegamento eidetico della poesia precedente». E non senza significato, d'altra parte, sarà il fatto che il brano chiuda la raccolta. Quanto a [*The bough caresses*], non solo non sappiamo dove e come si inserisca nel volume che lo contiene, ma non ci è detto nulla – esplicitamente, ordinatamente – dell'interesse dell'autore per questa forma poetica come si manifesta per esempio a partire dalla *Presentazione* all'edizione di *Cento Haiku* a cura della nipponista Irene Iarocci (Milano, Longanesi, 1982; qui citata dall'ed. Parma, Guanda, 1987), di quali siano, nella sua descrizione, le caratteristiche formali degli haiku, del perché l'autore abbia scelto di scriverli in prima redazione in inglese, e abbia definito la lingua da lui stesso usata “inglese-petèl” e le sue composizioni “pseudo-haiku”.

Per la prima poesia sarebbe stata utile, poi, si diceva, una lettura più particolareggiata, attenta anche, tra l'altro, ai raggruppamenti strofici e alle maiuscole (di punto ce n'è uno solo, alla fine del brano). Non mi pare, per esempio, che sia possibile parlare della speranza di «restituire nella pagina scritta, “inventare”, “incavare”, “irretire”, cioè creare, catturare attraverso la poesia “l'albata e variata nudezza dell'essere”», se, propriamente, «L'albata e variata nudezza dell'essere» è con l'iniziale maiuscola e all'inizio del successivo raggruppamento strofico, in funzione di complemento oggetto di «mimerò presto». Le attività di “inventare”, “incavare”, “irretire” sono proprie allo «stelo e sterpo», «scintillato da immobilità in gocce» (e l’“incavare” si lega certo a queste ultime). Al contrario, mi pare che il v. 23 («Ogni passo sposta e attanaglia come un giro di vite») sia da intendersi collegandosi, questa volta, alla fine del precedente raggruppamento strofico, e dando così a «Ogni passo» il valore di complemento oggetto di una frase il cui soggetto è, ancora, la “perfusionone” di cui ai vv. 20 e 22 (che «sposta e attanaglia come un giro di vite» «Ogni passo»). Del resto, in questo senso, non leggerei il v. 22 come la descrizione di «una sorta di medicamento, irrorazione

vitale, slancio cinetico» (se, appunto, si tratta in realtà di una «perfusionazione di gelo» che «sposta e attanaglia»). Non credo poi che «il più del compenso» del v. 26 sia un'allusione al tradimento di Giuda, come suggerisce Addivinola, ma che vada piuttosto interpretato facendosi aiutare dal brano di Zanzotto citato dalla studiosa in nota 46, là dove si parla del *Convivio* platonico e della provenienza di *Eros* da *Poros* («ricchezza») e *Penia* («povertà») per evocare «il senso di una infinita perdita che esige un infinito compenso».

Anche il secondo testo, pur nella sua brevità, avrebbe potuto ricevere, mi pare, un approfondimento interpretativo maggiore, soprattutto evocando quella che Zanzotto aveva indicato essere una nota caratteristica degli haiku, «un percepire illuminante per fini contrasti cromatici e logici». E i contrasti paiono qui articolarsi nell'alternativa dei primi due versi («accarezza / o stimola»), nell'azione descritta in quelli che subito seguono («il ritirarsi di niente / reso balbettii lucenti»), nei «cieli di primavera» «reticenti», ma soprattutto nella presenza in essi di «foglie autunnali», nell'evocazione infine di eventi «remoti futuri».

Quest'ultima evocazione ci porta alla riflessione, comune ai due testi, sul «futuro», esplicita nel titolo del primo (*Futuri semplici – o anteriori?*), e che non mi pare sia a pieno chiarezza (Addivinola cita, tra gli altri testi saggistici di Zanzotto, un intervento del 2006, *Sarà (stata) natura?*, che dà in merito elementi importanti, e sarebbe stato credo da interrogare con maggiore attenzione).<sup>12</sup>

Ma è fisiologico che né le letture qui presentate (né tanto meno queste mie rapide righe) chiudano il discorso sui testi affrontati. E l'augurio migliore che si possa fare a questo volume è di avere lettori che lo attraversino criticamente, vagliando ogni contributo nel raffronto continuo con i testi (e i contesti) di cui tratta, apprezzandone alcuni aspetti, tralasciandone o contestandone altri, per rilanciare senza sosta il vigilante esercizio dell'interpretazione.

<sup>12</sup> In particolare, quando Zanzotto scrive che «l'antichissima realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di "essere umano", si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso "ciò che sarà", ma verso "ciò che sarà stato"», Addivinola glossa: «un futuro anteriore privo di spinta vitale, mera riesumazione del passato» ma non mi pare che la glossa sia centrata. Zanzotto vuol dire che attualmente sembra non esserci più lo spazio per la naturale speranza legata al *futuro semplice* (cioè, diremmo, oggi non pare esserci più futuro ovvero speranza). Quel che resta è il «miraggio ecologico», proiettato in «un futuro estremamente avanzato», di un tempo in cui si potrà tornare all'esercizio della speranza (*futuro semplice*) perché sarà stata ripristinata (*futuro anteriore*) l'antichissima realtà naturale.

## INDICE

Introduzione <i>di Luca Badini Confalonieri</i>	5
<i>Francesca Bernardini Napoletano</i> LETTURA DI <i>DISTACCO</i> E DI <i>ALLEGRIA DI NAUFRAGI</i> DI GIUSEPPE UNGARETTI	19
<i>Paolo Luparia</i> ANNIENTAMENTO: UNA LETTURA	33
<i>Giovanni Bardazzi</i> LETTURA DI <i>NON RIFUGIARTI NELL'OMBRA</i> (MONTALE, <i>OSSI DI SEPPIA</i> )	45
<i>Maria Borio</i> <i>L'ANGELO NERO, PIOVE</i> E LE «ARMONICHE» DI <i>SATURA</i>	73
<i>Stefano Verdino</i> TRE POESIE DI LUZI	85
<i>Georgia Fioroni</i> <i>LA SPERANZA</i> DI VITTORIO SERENI	93
<i>Sabrina Stroppa</i> LA MORTE, I PONTI E L'UTOPIA: <i>L'ANGUILLA DEL RENO</i> DI FABIO PUSTERLA (1989)	111
<i>Gabriella Addicvinola</i> DUE POESIE DI ZANZOTTO	127
<i>Indice dei nomi</i>	139